

МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ

ЧАШУЛЕ, ОТПОСЛЕ

ЗБОРНИК

Приредувач: Јелена Лужина



СКОПЈЕ, 2013

ЧАШУЛЕ, ОТПОСЛЕ

ЗБОРНИК

MACEDONIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

ČAŠULE, AFTERWORD

PROCEEDINGS

Editor: Jelena Lužina



SKOPJE, 2013

МАКЕДОНСКА АКАДЕМИЈА НА НАУКИТЕ И УМЕТНОСТИТЕ

ЧАШУЛЕ, ОТПОСЛЕ

ЗБОРНИК

Приредувач: Јелена Лужина



СКОПЈЕ, 2013

Уредник
акад. Влада Урошевиќ

Јазична редакција
Здравко Корвезировски

Коректура
Виолета Јовановска

Ликовно решение на корица
Горјан Донеv

Компјутерска подготовка
Виолета Јовановска

Печат
Графотисок, Скопје

Тираж
300 примероци

CIP - Каталогизација во публикација
Национална и универзитетска библиотека „Св. Климент Охридски“, Скопје

821.163.3.09Чашуле,К.(082)

ЧАШУЛЕ, отпосле : зборник / приредила Јелена Лужина. - Скопје : Македонска академија на науките и уметностите, 2013. - 416 стр. ; 23 см

На наспор. насл. стр. : Čašule, afterword : proceedings / editor Jelena Lužina

ISBN 978-608-203-097-5
а) Чашуле, Коле (1921-2009) - Зборници

COBISS.MK-ID 94262794

Мотив на предната корица:

Глигор Чемерски, портрет на Коле Чашуле,
пастел, 1978

Мотив на задната корица:

Василие Поповиќ-Џицо, карикатура
на Коле Чашуле, креда на картон, 1957

Виолета ДИМОВА

ЧОВЕКОТ ВО ФУНКЦИЈА НА ИДЕЈАТА – ПАРТИТУРА ИЛИ ДИВЕРТИСМАН?

Во еден разговор со Коле Чашуле, не толку одамна, разбрав дека тој повеќе од дваесеттина години ја носи во себе драмата на човекот за неговата подложност кон една идеја, а тоа е: *Човекот во функција на идејата!* Станува збор за драмската етида *Дивертисман за еден Стрез*, која излегува во деведесеттите години на минатиот век, а која се надоврзува на драмскиот текст создаден од него во далечната 1967 година под наслов *Партитура за еден Мирон*. Всушност, преку овие два драмски текста, јас, повеќе интуитивно го насетив неговиот сартровски – егзистенцијалистички и камиевски – апсурдно-модернистички пристап кон општествените и политичките настани. Временската дистанција на овие два текста не го намалува интензитетот на неговата целосна „вклученост“ во своето време, но и потенцираната актуелност на опишаните и прикажаните настани во нив – денес, па и утре!

Значи, поаѓајќи од дефиницијата на Јулија Кристева за кумулативната енергија на интертекстуалноста, „за текстовната интеракција што се создава во внатрешноста на еден текст“ се определив да ја доловам комуникациската аксијална поврзаност меѓу драмата *Партитура за еден Мирон* и драмската етида *Дивертисман за еден Стрез* од Коле Чашуле, кои, може да се рече дека претставуваат парадигма во творештвото на овој автор за автореференцијалноста и за „внимателното евоцирање/цитирање/рециклирање/интерактивирање на веќе кажаното и покажаното“.¹ Она што посебно ме привлече кон овие два драмски текста е еминентното зрачење и експлицитниот дијалог на двата текста. Но морам да признам, пресуден беше предговорот на Јелена Лузина кон книгата *Драмски дивертисман* од Коле Чашуле, од којшто бев

¹ Теорија на драмата и театарот, приредувач Јелена Лузина, Скопје, *Детска радост*, 1998, стр. 30.

испровоцирана, поточно од нејзината заснована констатација за начинот на којшто твори Чашуле. Таа вели: „Определувајќи се за напорно, прецизно, мачно пишување, Коле Чашуле својот авторски труд свесно го вложува во текстови кои бараат исто такво читање за себеси, останувајќи за секое друго сосема затворени, нечитливи. И покрај тоа што е доста објавуван – за нашиве услови дури и натпросечно – и покрај тоа што бил подложуван на многустрани и многубројни критички интерпретации, тој ѝ припаѓа на онаа писателска регимента на која судбината ѝ е своевидна неатрактивност. Пишувањето кое пред себе си поставува мошне високи барања, се разбира, самото себеси се изложува на висок ризик!“ Свесна за ризикот на оној којшто се дрзнува да продере во виртуозноста на едно вакво творештво, ќе се обидам да направам вертикален след на постапките преку кои се конституира смислата во драмата *Партитура за еден Мирон* и во драмската етида *Дивертисман за еден Стрез*, која функционира како епилог на претходната и којашто уште со самиот наслов укажува на интерактивниот однос на двата текста и меѓусебно и поодделно, внатре, во секој текст.

Определувајќи ја драмата *Партитура за еден Мирон* како прва драма на апсурдот во македонската драмска литература, се чини залудно е да се бара смислата во бесмислата на прикажаните аспекти на основната идеја: *Човекот во функција на идејата!* Па сепак, можеби токму во бесмисленоста има смисла. Символиката на темното, мрачното во воведот на двата драмски текста директно укажува не само на перманентната преокупација на авторот со црнилата, туку и на фактот дека апсурдот како темелна одредница или оска и на *Партитурата* и на *Дивертисманот* произлегува од хаосот и од воспоставувањето ред во тој хаос, со поставување строга хиерархија на празното, на ништото, на врамените портрети без лик – рамки, раскошни до здодевност, а внатре наместо лица, распнати и заробени црнила. И, во таа визуелна еднообразност на мрачното, сивото, пустото, се огласува симболот на воениот режим – војничка труба со „химната“ *Стрико ние боза па нејќе да плати...* Маестралната досетка на авторот за земање текст за химна сосема некомпатибилен со описот на сцената, укажува уште еднаш на кумулативната енергија на интертекстуалноста, којашто овој пат излегува од внатрешноста на текстот за да се поврзе со местото на одвивање на дејството. Имињата на ликовите: Мирон, Кирон, Трон, Стрез, едноличните униформи без ознаки за рангот, потоа, хермелинот, жолтиот плат, црната чоја, евоцираат и функционираат како слики позајмени од кодот на бајката, каде што нема точно определено време и простор. Но затоа, со „химната“ *Стрико ние боза па нејќе да плати*

укажува на битот и битието што егзистира на овие мрачни простори, на Балканот – рамка на рамките со врамени црнила. Кога ќе го додадеме библискиот лик и симбол за братоубиството – Каин, ја заокружуваме постапката на Коле Чашуле во градењето на текстот на овие две драми, како внимателно евоцирање, интерактивирање на веќе кажаното и покажаното.

Поделена на два дела, *Партитура за еден Мирон* прилега на една детска игра што се нарекува „бесилка“. Полека, но сигурно, од самиот почеток, ликот на Мирон се исцртува пред очите на публиката како жртва на преданоста на системот кој, според него, е совршен. Тој смета дека секој што е во него знае само онолку колку што треба да знае и дека знае сè само ТОЈ, раководителот на сите раководители, единствениот апсолут, којшто ги има однапред напишано „нотите“ за сите гласови во системот и кому беспоговорно му се потчинети Мирон, Кирон и, навидум, недоветниот Трон, кој во хиерархиската поставеност е најдолу, обичен записничар, кој „ништо не знае, ништо не слуша“ – роб на стравот дека ќе го изеде мракот, зашто тој „има пет неврстни деца за гледање“. Всушност и Кирон и Мирон се робови на своите стравови: Кирон, кој како директно претпоставен на Мирон се плаши да не ја загуби својата позиција, ако не ја изврши директивата од врвот, и Мирон, кој слично на него, но уште поревносно ја врши својата задача на иследник на Каин, за да остане во системот. А во таа нивна темнина, мракови, стравови, невидливи за голо око, постои и желбата по саканата/посакуваната жена, со син во утробата, но чиј?! На Мирон, на Кирон или (не дај Боже, наследник) на Каин! А кој е всушност Каин? Како митолошки лик, знаеме дека е оној кој прв крева рака на брата си и затоа е прогонет источно од рајот, проколнат од Господ на вечен, проклет живот, кој е пострашен од смртта. Во драмава тој е закана! Закана за Мирон, за Кирон, за нивните кариери, а пред сè за Стрез, врховниот раководител, зашто Каиновиот портрет станува циновски, зашто има своја волја, зашто е интелектуалец кој сака да избега од проколнатиот живот на незнаење, темнина и страв. Така Стрез, кој само неколкупати се спомнува како име, а почесто се идентификува како ТОЈ (алузија на пеколот, во кој името на бог Исус не се споменува), смислува план како да го потчини или, ако мора, да го „тргне“ од својот пат. Вистинско лице за тоа е Мирон, обучен и стручен послушник. Мирон не знае (а како би знаел, кога му е достапна само општата вистина на Раководството) дека со секој чекор во својата истрага за наводното убиство на Каин, од страна на „уфрлениот шпион“, со ист образ и со исто име – Каин, прави грешки, а оној горе ја исцртува него-

вата фигура под веќе подготвената „бесилка“, за на крајот и буквално да му ја стави јамката околу вратот. Истрагата започнува во стилот на *Процес* на Кавка, а целиот дијалог се води со силно нагласена интонација на гротескност. Каин веднаш сфаќа дека се работи за замка, па ја започнува својата игра. Автореференцијалноста и способноста за саморепродукција во драмата е особено евидентна. Светот е рамка на драмата, а драмата *Партитура за еден Мирон* е рамка на измислениот дијалог од страна на Каин I и Каин II. Можеби во дијалогот и саморепродукцијата на Каин треба да ја бараме и поентата на драмскиов текст: **Да се биде слободен, значи да се биде надвор од системот на раководење.** Каин II вели: *Работата е проста: Додека Вие ќе се држите од оваа страна на тунелот, слободен, свој, додека ќе уживате непречено (и во природен вид) во сите земни задоволства – од сиромаштијата до спиењето во женски пазуви, јас ... јас ќе треба да Ве заменувам, да се жртвувам, да раководам... А тоа, како што и сами знаете, значи дека ќе треба да живеам од денес до утре и постојано со главата в торба, нели?*

Каин на крајот ја постигнува целта. Ја наоѓа својата слобода во смртта. Затоа што не се покорува на проектите и на сценаријата на големиот вожд тој е казнет, а всушност спасен. Агонијата на Кирон, а особени на ТОЈ – Стрез навидум тука завршува, што е и логично, бидејќи драмските текстови се обично заокружени целини, кои по низа перипетии завршуваат со расплет. Но, веќе рековме дека овде не станува збор за класична драма, туку повеќе за драма на апсурдот. Па така, во ушите на авторот уште долги години ќе одсвонува партитурата за Мирон, за да успее на крајот, по повеќе од дваесет години, да го срочи текстот за етидата *Дивертисман за еден Стрез*.

Коле Чашуле, во својата постојана преокупација со црнилата, повторно и повторно ја преиспитува можноста за книжевното функционирање на старата идеја: *за употребата на Човекот во името на идејата*.

Како што ќе рече Петер Сонди: „целината на драмата е, конечно, од дијалектичко потекло. Таа не настанува благодарение на епското ЈАС, на опстојувачкото во делото, туку благодарение на непрекинливото разорување и одново воспоставување на меѓучовечката дијалектика, која во дијалогот станува јазик. Во оваа последна смисла дијалогот е, значи, носител на драмата.“²

² Види: Петер Сонди: *Кризата на драмата*, во: „Теорија на драмата и театарот“, приредувач Ј. Лужина, Скопје, „Детска радост“, 1998, стр. 337.

Дијалогот во *Дивертисман за еден Стрез* е непрекинат, штур, а основен семантички белег на јазикот сега веќе не е толку гротеската, туку иронијата. Овде ги среќаваме повторно истите ликови од *Парти-тура за еден Мирон*, но на сцената се појавуваат и танчерките, жонглерите, кои треба и формално да го оправдаат значењето на насловот, во кој повторно е позајмен збор од музичкиот и дополнет со балетскиот речник. Зборот *дивертисман*, кој означува еден вид забавно четиво, а во балетскиот вокабулар значи низа од разнородни игри, вметнати најчесто во некоја опера или драма, треба на текстот да му даде, божем забавна нота.

Долгите филозофски монолози на Стрез, необично долгите дидаскалии упатуваат повеќе на епиката, отколку на драматиката, па така, оваа „социјалистичка драма“ (ако може така да се нарече) има епска сушност и во себе е противречна. Затоа, можеби можеме повеќе да го истражуваме односот: читател–драмски текст, отколку гледач–театар. Односот меѓу означувачкото и означеното, во секој случај, почива на симболичкиот принцип: микрокосмосот и макрокосмосот се совпаѓаат, но не според моделот *pars pro toto*. А токму тоа е случај во оваа етида. Во секој поглед таа се вкрстува со барањето за апсолутноста на драмската форма: *dramatis personae* претставуваат луѓето – поворките и знамињата, војниците и другите, па ако сакате и советниците кои утврдуваат дека Каин е „неотповикливо мртов“. Сите тие живеат во исти услови, со иста идеја, условена од политичките фактори. Значи, тие се далеку од тоа да бидат субјекти на едно дејство, туку во основа се само негови објекти за реализација на основната идеја: *Човекот во името на идејата!*

Симнувајќи се од дворецот во *Партитурата*, во сивата пустина на *Дивертисманот*, Стрез како да ја става на проверка својата одлука, својата вистина. По негово барање се врши реконструкција на стрелањето на Каин. Стрез, химнично расположен поради херојското држење на Каин, ќе ја открие смислата и оправданоста на својот лик во репликата упатена кон Трон: *Оф, запамети Трон, болката е највистинското уживање!*

Коле Чашуле во овие сцени од *Дивертисман за еден Стрез* оди до крај во претставувањето/разобличувањето на идејата *Човекот во функција на идејата*. Во шекспировски манир, преку сонот на Стрез во кој сите умираат во име на верноста кон великиот, единствен апсолут Стрез, а особено преку овде клучниот лик Трон, со натуралистички постапки на сакатење на неговото тело, укажува на сета иронија на

политичките фактори што влијаат врз основната идеја. Трон, кој само сака да си ги одгледа своите „пет невврстни деца за гледање“, подготвен е, сепак, да се жртвува во името на идејата. Останува само неговото торзо да се движи низ сцената како марионета, но исто така и како симбол на победата на мртвиот интелектуалец Каин врз политичарот Стрез, фрлајќи му ја вистинската вистина в лице: *Да Стрез. Тоа е вистината. Совершената слика на верноста, на преданоста. Трон е сега совршено слободен, совршено предан, и... најпосле, првпат, совршено свој! Да Стрез. Но... сиот во тебе. Како твоја мисла! Твое паметење! И твоја сопствена... одмазда! И сè, само заради тоа што имаше пет невврстни деца за гледање, Стрез. Ништо повеќе! Освен твојот Дивертисман, кој отсега ќе се разигрува само... во тебе!*

Во *Партитура за еден Мирон*, Стрез е невидлив, но моќен. Невидлив е дури и на портретот што се движи на сцената, но е ГЛА-СЕН ГЛАС. Глас кој одлучува, глас кој казнува. Во *Дивертисман за еден Стрез* – обратно: Каин е гласот – „неотповикливо мртов“, а сепак гласен! И еве го одговорот на прашањето за смислата на човековото постоење – школски и според теоријата на апсурдот на Ками: **во бунтот!**

Коле Чашуле како творец од еден ваков формат, во етидата за Стрез ја покажува својата моќ за интерактивирање и за дијалог со историјата и со филозофијата, од античко време, преку Француската буржоаска револуција до денес.

На крајот ќе се запрашаме: Зошто Коле Чашуле пишува вакви драми? Апсурдни, мрачни и дали се тие навистина толку непријатни, непривлечни за читателот? Јас би рекла – напротив! Преточувајќи ги во зборови, реплики, дијалози, еуфемизмите на веков – аферите за досиејата, прислушувањата, шпионите, братоубиствата, историските вистини на секојдневието, тие престануваат да бидат „тешко сварливи“ и непријатни, зашто на сцената на автентичниот живот тие постојат и ќе постојат. А, поради фактот дека изговорениот еуфемизам престанува да биде тоа и дека кога ќе го „зграпчиш“ мракот тој не може да те порази, сите тие еуфемизми стануваат дивертисман, забава. Особено за оние кои се во функција на сопствената идеја и на сопствената слобода и се гледаат себеси надвор од Стрезовите, Мироновите, Кироновите, трагикомични тронове, и чии уште не, мрачни замоци, сиви пустини и заробени црнила во рамка.

СОДРЖИНА

ЧАШУЛЕ, ОТПОСЛЕ

ЧАШУЛЕ, ОТПОСЛЕ	9
-----------------------	---

КОЛЕ ЧАШУЛЕ: ДВА ТЕСТАМЕНТАРНИ ЗАПИСИ

СЛАВКО	13
ДНЕВНИЧКИ ЗАПИС, 22 јули 2003	19

ЕВОКАЦИИ

<u>Петар Хр. Илиевски:</u> ГЛАГОЛИЧКАТА БУКВА Ч И НЕЈЗИНАТА СЕМАНТИКА	25
Георги Старделов: ПОФАЛНО СЛОВО ЗА КОЛЕ ЧАШУЛЕ	43
Матеја Матевски: ОД БИТОВОТО КОН МОДЕРНОТО (Омаж за Коле Чашуле)	49
Милан Ѓурчинов: КОЛЕ ЧАШУЛЕ, КРЛЕЖА И – НИЕ ДРУГИТЕ (Запис за една дамнешна средба)	53
Влада Урошевиќ: ЧАШУЛЕ, ТРЕТАТА ГЕНЕРАЦИЈА И „РАЗГЛЕДИ“	57
Луан Старова: КОЛЕ ЧАШУЛЕ – ДИПЛОМАТ	65
Блаже Ристовски: КАКО Е НАСТАНАТА ПЕСНАТА „А БРЕ МАКЕ-ДОНЧЕ“?	69

ЕСЕИСТИКА

Катица Ќулавкова: ОД СВЕТА ТВОРЕЧКА ФАМИЛИЈА ДО ПОЛИТИЧКА ЕСЕИСТИКА (Коле Чашуле, <i>Антимемоари</i> , приредена од Јелена Лужина, Скопје, МАНУ 2009)	77
Мирјана Малеска: МИТОТ ЗА АНТИМАКЕДОНСКИОТ ЗАГОВОР (Кон политичката есеистика на Коле Чашуле)	83
Љупка Христова Башевска: ПАТОТ ОД СЕБЕСИ ИЛИ: ИСПОВЕДТА НА ЕДЕН ОТПАДНАТ ВЕРНИК	97
Љубомир Цуцуловски: ПРОБЛЕМОТ НА <i>MODUS MORIENDI</i> КАЈ КОЛЕ ЧАШУЛЕ	109
Владимир Мартиновски: ПИШУВАЊЕТО КАКО ЧИН НА СЕЌАВАЊЕ И СЕБЕИСПИТУВАЊЕ: <i>АНТИМЕМОАРИ</i> НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ	121

ПРОЗА

Венко Андоновски: КОЛЕ ЧАШУЛЕ ВО КОНТЕКСТ НА ЕВРОПСКИОТ МОДЕРНИТЕТ (Читање на еден сопствен текст што еднаш го читал Чашуле)	135
Zlatko Kramarić: НАСИЈА: TEKST ILI SAN (Na primjeru romana K. Čašule "Iskušenja")	149
Благоја Иванов: НОВАТА ПРОЗА НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ	193
Габриела Ивановска: НАСМЕВКАТА НА „ВИСТИНАТА“ – ГОЛЕМОТО „ХА, ХА, ХА“, СЕ И НИШТО, ВО ЗРНАТА НА ЖИВОТОТ И КЛУЧОТ ЗА СЕБЕСИ	203
Лидија Капушевска-Дракулевска: ПОМЕЃУ ДОКУМЕНТАРНОТО И ФИКЦИОНАЛНОТО: КОЛЕ ЧАШУЛЕ КАКО РОМАНСИЕР	211

ЈАЗИК

Рина Усикова: ЗА ЈАЗИЧНИТЕ ОСОБЕНОСТИ НА ЛИТЕРАТУРНО-УМЕТНИЧКИОТ ФУНКЦИОНАЛЕН СТИЛ НА СТАНДАРДНИОТ МАКЕДОНСКИ ЈАЗИК ВО РОМАНОТ „ВОМЈАЗИ“ ОД КОЛЕ ЧАШУЛЕ	239
Људмил Спасов: ПРОШИРУВАЊЕТО НА ВАЛЕНТНОСТА НА ГЛАГОЛОТ КАКО ЛИТЕРАТУРЕН ФАКТ (Врз основа на материјал од романите „ПРОСТУМ“ од Коле Чашуле и „РАЗБОЈ“ од Владо Малески)	251

ДРАМАТИКА И ТЕАТРАЛИКА

Нада Петковска: ДИЈАЛОГОТ ВО ДРАМИТЕ НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ ...	261
Ана Стојаноска: ОД ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИЗАМ ДО АПСУРД, ПРЕПРОЧИТ НА ЕДЕН ДЕЛ ОД ДРАМАТИКАТА НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ	277
Иван Додовски: ЖЕЛБА БЕЗ ДЕЈСТВЕНОСТ: ТРИ НАВРАЌАЊА КОН ДВОЈНАТА ПОТЧИНЕТОСТ ВО <i>ВЕЈКА НА ВЕТРОТ</i> ОД КОЛЕ ЧАШУЛЕ	289
Ivica Baković: IGRA ŽENA MEĐU REVOLUCIONARIMA	301
Виолета Димова: ЧОВЕКОТ ВО ФУНКЦИЈА НА ИДЕЈАТА – ПАРТИТУРА ИЛИ ДИВЕРТИСМАН?	315
Наташа Аврамовска: МОТИВОТ НА ИСЛЕДУВАЊЕТО ВО ЧАШУЛЕВАТА ДРАМАТИКА	321
Катерина Петровска-Кузманова: <i>TRIO FUNEBRE</i> – МОЖНОСТИТЕ НА ДРАМСКАТА ФОРМА	337
Лилјана Мазова: ЧАШУЛЕВОТО ТЕАТАРСКО УБОГО ВРЕМЕ	349

РЕКАПИТУЛАР

Јелена Лужина: ЧАШУЛЕ: РЕКАПИТУЛАР. Три есеи во цис-мол (Quasi una Fantasia)	379
--	-----

ФАКТИ

Јелена Лужина: КРАТОК ЖИВОТЕН И КНИЖЕВЕН ЛЕТОПИС НА КОЛЕ ЧАШУЛЕ	411
---	-----